Warszawa, d. 1 marca 1914 r. № 5 (128)



Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

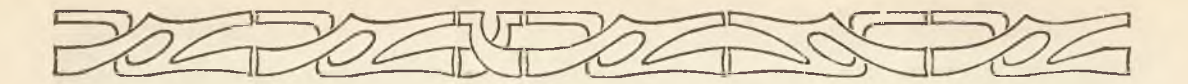
(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy).

Naśladowanie wszelkich zdarzeń i zjawisk przyrody, dostępnych muzyce, aluzje ilustracyjnej natury, reminiscencje, słowem wszelkie związki między światem dźwięków a światem zewnętrznym, jakie może wytworzyć nasza zdolność asocjacyjna, służą za materjał do zadania, które ma do spełnienia muzyka, a które jej wewnętrznej istocie nie odpowiada. Muzyka programowa stara się o nadanie dźwiękom znaczenia znaków mowy i osiąga wtedy swój cel, gdy znaki te stają się zrozumiałe przez asocjacje znanych wrażeń. Jest to bardzo niewdzięczny cel, niezmiernie obcy istocie muzyki; dążenie to osiąga wówczas swój rezultat, gdy odsłoni całą swą niedorzeczność, tak np. gdy w tej grze hieroglifów dźwiękowych nagły strzał wstrząśnie powietrzem i da słuchaczom tę niewątpliwą pewność, że w rzeczywistości nic innego nie oznacza, jak to, czem jest, t. j. strzałem. Taka muzyka wywiera podobne wrażenie, jak mimik, starający się bezskutecznie o to, by nam opowiedzieć zapomocą skomplikowanej gestykulacji jakieś zdarzenie; tymczasem kilka prostych słów wyzwoliłoby nas z niepewności; lecz zarazem wykazałyby bezcelowość jego gestykulacji; dlatego niewolno mu ich powiedzieć. Muzyka programowa musi być niema; natomiast dodany do niej program staje się jej tłumaczem, chroniącym nas od tego, by się nam do reszty nie uprzykrzyło jej niemowlęce bełkotanie. Lecz ten tłumacz musi spełnić jeszcze inne zadanie; musi zastąpić ową zdolność budzenia pobudek, którą muzyka zatraciła z tego powodu, że stara się mówić innym językiem, aniżeli tym, który jest jej właściwy. Do tego celu służą wyobrażenia, które, dzięki naszej zdolności asocjacyjnej, liczyć mogą na to, by wywołać pewien określony nastrój. Ważne zdarzenia, nazwiska sławnych mężów, znane utwory poetyckie i t. p, około których skupił się pewien zapas uczuciowy u każdego wykształconego człowieka, służą jako tytuły kompozycji w tem przeświadczeniu, że wywołują zainteresowanie, któremu sama kompozycja swą treścią wewnętrzną odpowiedzieć nie zdołała. I tak mamy w muzyce programowej to dziwne widowisko, że dźwięk i słowo wzajemnie się obdarzają tem, co jedno zapożyczyło od drugiego; lecz oczywiście nie można w tem upatrywać ich wzbogacenia.

Jeszcze w inny sposób szuka *melodramat* związania słowa z dźwiękiem. Podczas gdy w muzyce wokalnej słowo, poddane kształtującej mocy dźwięku, ginie w nim niemal zupełnie, to w melodramacie zachowuje słowo swoją pełną niezależ-



ność, wiąże dźwięki z zewnętrznemi wyobrażeniami, nie dając im swobody koniecznego rozwoju z wewnętrznej pobudki. Zespolenie dźwięku ze słowem, odpowiadające zupełnie istocie muzyki, może wtedy nastąpić, jeśli i ton i słowo zawdzięczają swoje powstanie jednakowemu popędowi twórczemu, jeśli płyną z jednego źródła twórczego, czyli gdy *kompozytor jest zarazem poetą*.

Artystyczna wartość twórczości muzycznej szła zawsze ręka w rękę z jej akomodacją do form wyrazu naszego organizmu. Wspomnieliśmy już, że w muzyce instrumentalnej występują silniejsze i żywsze ruchy, porywające impulsy; stąd w kompozycjach instrumentalnych przeważają szybsze tempa. Właściwe im jest szybsze tętno, które płynie z silnego wzruszenia, dążącego do uzewnętrznienia się. Jednostajnie wracające akcenty, do których sprowadzić się da tempo kompozycji, przekraczającą zatem w szybkości swego kolejnego następstwa przeciętną szybkość zwykłego tętna. Parzyste ugrupowanie rytmu występuje przytem w widoczny sposób. Jednolitość formy objawia się w podziale, który sprowadzić można do jednolitego impulsu ruchu tak, że w ugrupowaniu mas dźwiękowych poznać można symetryczny układ, będący wypływem *jednej* pobudki. Lecz nie wystarczy, by części formy przedstawiły się analizującemu je wzrokowi jako symetryczna budowa. Zupełnie tak samo, jak wobec skończenie poprawnej melodji, stawiamy jeszcze wyższe wymagania, jeśli ona działa jako dzieło artyzmu, tak i od muzycznej formy żądamy, ażeby mogła coś więcej, aniżeli tylko zaspokoić nasz zmysł dla symetrji i harmonicznego ugrupowania. Jednolitość i piękność formy musimy *odczuć*. Przez współdrganie naszego organizmu uświadamia sobie nasze uczucie, że forma wypłynęła z podobnych drgań ciała, które objawiły się jako konieczne następstwo pobudzającego impulsu, a więc jako inklinacja do ruchów wyrazu.

Najdokładniejsze naśladownictwo pewnego schematu formalnego nie zdoła w ostatecznem wrażeniu zastąpić owej pierwotnie kształtującej mocy, przenikającej życiem wszystkie komórki dzieła. To oznacza właśnie, gdy się żąda, by forma i treść przenikały się wzajemnie, gdy się mówi, że forma żyje wewnętrzną treścią. Jako *treść* pojmować należy naturę impulsu, *forma* warunkuje jej moc nad środkami. Gdzie forma wystarcza, by nadać impulsowi właściwą strukturę nawet w drobnych szczegółach, gdzie środki naginają się posłusznie do twórczej woli i kształtują pod nakazem impulsu, tam kryją się wzajemnie treść i forma. Gdzie niema tego wypadku, tam odczuwa się boleśnie rozbieżność.

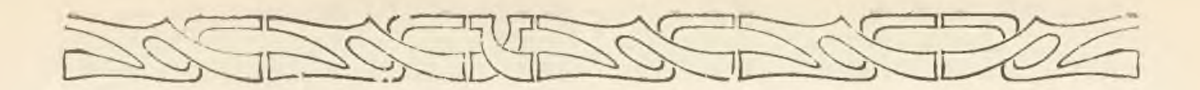
(C. d. n.)

HERMAN VON ANDRENA.

Przyczynki do kwestji ujednostajnienia nauczania gry fortepjanowej.

I. Nieporozumienia i objektywność w technice fortepjanowej.

Jeżeli ogólny zamęt w dziedzinie muzyki wprawiał niedawno z zakłopotanie cały świat muzyczny, to poszczególny — że się tak wyrażę — zamęt w szczuplejszym zakresie fortepjanu nie daje spokoju myślącym fortepjanistom i wprawia od pewnego czasu w ruch cały szereg piór powołanych i niepowołanych. Za charakterystykę zagorzałego sporu wrogich obozów służyć może okrzyk bojowy (któż z nas go nie słyszał?) z jednej strony: technika ciężaru, z drugiej — technika palcowa. Jeżeli jednak chcemy dojść do jakiegoś porozumienia, to musimy znaleźć trwały grunt neutralny, na którym możnaby roztrząsać wszelkie zagadnienia, dotyczące techniki fortepjanowej, bezstronnie i bez uprzedzeń. Zagadnienia te muszą raz wreszcie utracić charakter subjektywny, by stanąć na gruncie rzeczowej objektywności. Grunt ten, jak rzekłem, należy zbudować, a cel niniejszego artykułu byłby osiągnięty, gdyby zdołał



zwiększyć zainteresowanie się tą „niemuzykalną", ale dla kultury muzycznej wysoce doniosłą pracą.

Jedyną wartością w sztuce jest indywidualność. Do jakich granic dochodzi tu objektywne poznanie — trudno rozstrzygnąć. Postrzeganie i smak, sąd i krytyka, natchnienie i twórczość artystyczna tworzą podłoże, na którym porusza się i uzewnętrznia indywiduum w sposób najbardziej swoisty i jedynie mu właściwy.

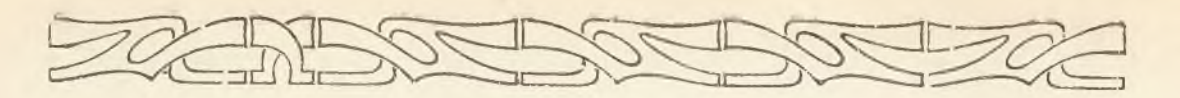
Natomiast, skoro opuścimy państwo psychy muzycznej, a zwrócimy się do przejawów zewnętrznej, mechanicznej natury, ściśle związanych z techniką fortepjanową, stąpać zaczynamy na znacznie pewniejszym gruncie. Tu już doprowadziła najnowsza fizjologja ruchów do tego, że wszelkie procesy ruchowe, o ile zewnętrznie dają się spostrzegać, dostępne są bezpośredniemu badaniu. Otto Fischer, mistrz mechaniki fizjologicznej, po całym szeregu doświadczeń nad chodem człowieka wykazał, że można nietylko wymierzyć matematycznie ruchy członków ciała ludzkiego, ale i z pozyskanych w ten sposób danych co do jakiegoś procesu ruchowego wyprowadzić działające siły mięśniowe. A więc ścisła analiza procesów ruchowych, będących w związku z grą na fortepjanie, nie należy bynajmniej do rzeczy niemożliwych i można się spodziewać, że wkrótce posiadać będziemy trwałe i pewne kryterjum objektywnego poznania i sądu wszelkich zagadnień techniki fortepjanowej. Jako warunek jednak ścisłej teorji ruchowej w grze fortepjanowej przyjąć trzeba zasadę mechaniki dzisiejszego typu fortepjanu.

Zanim przejdziemy do bliższego rozpatrzenia tych zagadnień, musimy się porozumieć co do sposobu prowadzenia badań, oraz zakreślenia pewnych granic materjałowi tych badań.

Przedewszystkiem musimy odsunąć na bok wszelką „metodę", oraz „metodykę", gdyż to, co właściwie jest typowe, wyłuskać trzeba z samych czynności grającego i instrumentu, nie zaś z metody. Dla teorji przedmiotem jest typ. Przeciwnie, jednostka jest objektem metody. Każda idealna metoda jest w rzeczywistości „metodą indywidualną". Nie powinna ona bowiem następować dopiero po poznaniu ogólnego przyczynowego związku materjału, stanowiącego jej przedmiot, lecz musi z wszechstronnie zgromadzonego i poruszonego materjału wybierać to, co jest odpowiednie dla danej jednostki. Oznacza więc naogół sposób specjalnego postępowania w zastosowywaniu pewnych wartości — ale ich zastosowalność *wogóle* nie może być jej zadaniem. Gdy jednak prawa ogólne nie są jeszcze zbadane, opiera się metoda z natury rzeczy na osobistem, subjektywnem doświadczeniu. Doświadczenie to, cenne, bo zdobyte drogą praktyczną, nie zawsze jednak wolne jest od jednostronności i błędnych spostrzeżeń, szczególniej w dziedzinie takiej, jak technika fortepjanowa. Wynikiem takiej jednostronności metod są nieporozumienia w technice fortepjanowej, które możnaby scharakteryzować, jako „nieporozumienie metod".

Metodyka znów, jakkolwiek stoi ponad poszczególnemi metodami i pragnie stworzyć z nich pewien system, bierze również za punkt wytyczny pedagogikę, łącząc ją z estetyczno-artystycznemi tendencjami. Ze stanowiska pedagogicznego oddzielenie praw estetyczno-artystycznych od mechaniczno-fizjologicznych nie dałoby się przeprowadzić. Dlatego też metodyka nie może stworzyć żadnej teorji ruchu. Z punktu widzenia teoretyczno - ruchowego należy usunąć wszystko, co nie wchodzi w zakres ścisłego badania zagadnień ruchu. Przedewszystkiem zaś musi wpierw istnieć jakaś teorja ruchu, zanim metodyka wcielić będzie mogła naukę o ruchu i estetykę w system pedagogiczny. Był to jeden z głównych powodów nieporozumień w technice fortepjanowej, że metodyka mogła mieć do czynienia tylko z metodami i pragnęła pogodzić się z wszystkiemi, a skazana na taktykę kompromisową, samo przez się już nie mogła wzbudzać zaufania.

Teorja ruchu natomiast tworzy swój system zupełnie niezależnie i dzięki temu może poddać jak najwszechstronniejszemu badaniu materjał, którym operuje. Nie trudno zauważyć, że określenia w rodzaju „techniki ciężaru", „techniki palcowej" i t. p. charakteryzują właściwie tylko metody techniki for-



tepjanowej. Sens ich mówi nam, że akcentują one tylko pewne określone rodzaje stosowania czynności gry. Pjanista bez „palców“ lub bez „ciężaru“ jest fikcją. Dopóki jednak pjaniści są „ludźmi“ i dopóki fortepjan będzie stosowany do ludzkich funkcji i nie zmieni zasadniczo charakteru swego, jako instrument klawiszowo-młoteczkowy, dopóty istnieć będzie tylko jedna technika fortepjanowa, która wszystko, co indywidualne i przypadkowe rozumieć i objaśniać może i musi tylko z punktu widzenia tego, co powszechne i normalne. Więc co do samej techniki fortepjanowej nie może być właściwie żadnych nieporozumień. Stoi ona niewzruszenie i kto chce ją osiągnąć, kto pragnie ją poznać i objaśnić, ten szukać jej musi i co najwyżej może po drodze błądzić. Nieliczni tylko, kierując się instynktem, idą prostą drogą do szczytów, skąd rozległy roztacza się widok na całą literaturę fortepjanową. Liczni natomiast idą drogami, doprowadzającemi do ciaśniejszych horyzontów. A wielu pozostaje na początku drogi i nie osiąga nic!

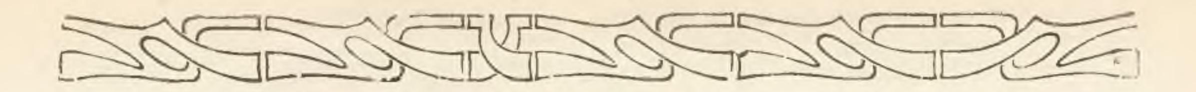
Przyzwyczajono się winę w takich razach przypisywać niefortunnym wędrowcom, odpowiedzialność zwalać na małe ich uzdolnienie. Otóż czynnik indywidualny jest oczywiście decydującym, gdy w grę wchodzi kwestja artyzmu. Grube stosunkowo funkcje ludzkich narządów ruchomych są w stopniu znacznie mniejszym zależne od indywidualnego uzdolnienia. Życie wymaga od człowieka od kołyski niemal przeważnie tego samego zastosowywania narządów ruchu. O wiele ważniejszym jeszcze jest stwierdzony przez fizjologję i anatomję fakt, że budowa i układ kości, stawów i mięśni właśnie warunkują typowe ruchy. Różnice indywidualne są właściwie natury ilościowej tylko, zależne od rozmaitych rozmiarów kości, odmiennego ukształtowania kończyn, oraz różnego rozmieszczenia masy, a drobne odmiany, które częstokroć napotykamy w układzie powierzchni stawów i mięśni, nie są nigdy tego rodzaju, by mogły wywołać inną czynność odpowiednich stawów lub mięśni. Gdzie jednak na organizm działają w jednakowych warunkach jednakowe siły, tam w sposób konieczny dokonywają się tego samego rodzaju ruchy.

Wszystkie ruchy, jakie wykonywa genjalny pjanista, muszą tedy mieć za podstawę określone typy. Chodzi więc tylko o to, by te typy ruchowe poznać i stworzyć z nich systematyczną teorję ruchu. Jeżeli istnieją specjalni „genjusze ruchowi“, to różnią się oni od ludzi przeciętnych większą zdolnością instynktowego poddania działaniu woli swego aparatu ruchowego. Gdzie niema tego instynktu, tam trzeba go zastąpić nauką ruchów. Skoro się zdoła dojść do poznania owych typów ruchu, będzie się ich można nauczyć o wiele łatwiej i szybciej, niż dziś. Za przykład służyć mogą cudowne dzieci, które częstokroć stają się wirtuozami w nieprawdopodobnie krótkim czasie.

Znajomość ruchów unaocznić można wyłącznie zapomocą różniczkowych równań ruchów, czyli, krótko mówiąc, równań ruchowych. Są one bowiem najdoskonalszym wyrazem stosunków, zachodzących między stanem ruchów całego ciała (t. j. kolejnych położeń pojedyńczych członków, szybkości zmian, z jaką się one odbywają, czysto mechanicznego zachowania się poszczególnych odcinków, o ile można je określić przez położenie punktu ciężkości, wielkość mas, momenty spokoju i więzy stawowe), a sumą sił wewnętrznych i zewnętrznych, działających na ciało. Te równania ruchowe dają możność teoretycznego przewidywania czynności mięśni na zasadzie przebiegu ruchu. Matematyczna analiza ruchów musi oczywiście kojarzyć się z doświadczeniami nad żyjącym organizmem. Braune i Fischer zastosowali do badań nad chodem człowieka genjalnie obmyśloną metodę fotogrametryczną, dzięki której dopiero należycie oświetlone zostało znaczenie mechaniki fizjologicznej i jej wartość praktyczna.

Na razie nie będziemy się zajmowali szczegółową analizą mechaniki fizjologicznej i jej zastosowaniem do techniki fortepjanowej. Poprzestaniemy na wskazaniu niektórych rezultatów praktycznych fizjologji ruchowej, pamiętając, że ścisła mechanika ciał żywych, a specjalnie ciała ludzkiego, jako nauka, znajduje się dopiero w zaczątku.

Dla skontrolowania rezultatów swych dokładnych i ścisłych doświadczeń nad chodem człowieka poddał Otto Fischer badaniom w odnośnym kie-



runku 100 osób i na zasadzie swych spostrzeżeń sformułował pewien określony „chód typowy“.

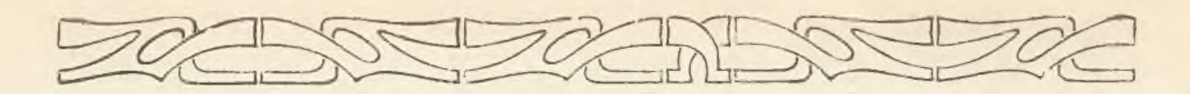
Jak już wspomniałem, stanowi masa, oraz położenie punktu ciężkości poszczególnych części ciała ważny składnik równań ruchowych. Dokładnego wymierzenia można oczywiście dokonać tylko na trupie. Można jednakże i masy poszczególnych członków ciała mniej więcej normalnego człowieka określić dość ściśle przy pomocy rachunku, gdyż liczne badania wykazały, iż u różnych normalnie zbudowanych osobników wzajemny stosunek mas poszczególnych części ciała był mniej więcej jednakowy. I tak ustalono stosunki liczbowe między wagą oddzielnych części ciała a wagą całego ciała. Dla przykładu podaję tu niektóre obliczenia: ramię = 0,0336; przedramię = 0,0228; ręka = 0,0084; całe ramię = 0,0648; tułów = 0,4270; głowa = 0,0706; obie nogi = 0,3728. Gdy więc zważymy człowieka i znamy jego wagę ogólną, możemy z łatwością, na zasadzie powyższych stosunków, obliczyć wagę oddzielnych części ciała. To samo można powiedzieć o wzajemnych stosunkach w oznaczeniu punktu ciężkości każdego członka ciała, mianowicie dzieli on osi podłużne prawie wszystkich odcinków (ramię, przedramię, biodra, goleń, noga, tułów) w stosunku 4:5, przyczem część krótsza i grubsza leży zwykle bliżej tułowia. Nie mamy, niestety, dotychczas dokładnych obliczeń masy i punktu ciężkości dla palców, albowiem rozpatrywano zazwyczaj rękę wraz z palcami, jako *jeden* odcinek. Ale przypuszczalnie możnaby i tu zastosować te same stosunki w umieszczeniu punktu ciężkości.

Fakty powyższe przekonywają nas, że budowa normalnego ciała ludzkiego wykazuje pewne stałe proporcje między poszczególnemi jego częściami, które można ściśle wymierzyć i obliczyć. Ulegać mogą zmianom jedynie liczby, wyobrażające te proporcje.

Możemy tedy nadmierne w ostatnich czasach przecenianie różnic indywidualnych w technice fortepjanowej sprowadzić do właściwej kategorji „nieporozumień“.

Przedewszystkiem jednak zauważyć łatwo, że samo postawienie zagadnienia przybiera tu specjalny charakter. Albowiem teorja ruchu wymaga i opiera się na innej metodzie, niż anatomja, która zajmuje się jedynie rozczłonkowywaniem ciała na części, ich opisywaniem i klasyfikacją. Teorja ruchu zajmuje się żyjącym organizmem z całym kompleksem jego mechanicznych ruchów, począwszy od sił działających z zewnątrz, a skończywszy na ostatniej instancji wewnętrznej, na samym akcie woli, który jest podścieliskiem ruchu, skoordynowania grup mięśniowych. Tego rodzaju postępowania naukowego dostarczyć może jedynie fizjologja ruchowa, która wkracza już w ten sposób w zakres psychologji fizjologicznej. Anatomja nie może nam dać dokładnych danych co do tego, jakie mięśnie koordynują się przy wykonywaniu pewnego ruchu. „Poszczególną nazwą opatrzone mięśnie są jednostkami wyłącznie anatomicznemi, lecz nie mechaniczno - fizjologicznemi“ — brzmi myśl zasadnicza specjalnej mechaniki mięśniowej według R. du Bois - Reymond'a („Spezielle Muskelphysiologie oder Bewegungslehre“, 1903, str. 245, oraz Steinhausen'a: „Błędy fizjologiczne i przekształcenie techniki fortepjanowej“, 1905, str. 44 i 116). Możemy tedy anatomję, pomimo jej dużego znaczenia zasadniczego, pozostawić specjalistom i nie troszczyć się o nazwy oddzielnych mięśni i kości. Jeżeli niektóre konserwatorja wcieliły do swych programów anatomję ręki i ramienia, to jest to chwalebny krok naprzód, o dość jednak wątpliwych rezultatach praktycznych w znaczeniu specjalnem. To samo dotyczy opisów i dociekań anatomicznych w literaturze techniki fortepjanowej, które już ostro skrytykował Steinhausen.

Bliższy przegląd krytyczny tej literatury byłby zgoła bezcelowy. Byłoby to wpadanie z deszczu pod rynnę. Dążenie do jak najszybszego praktyczno-pedagogicznego zastosowania paczy i opóźnia stworzenie objektywnej teorji zagadnień ruchowych w technice fortepjanowej. Zawsze prawie w takich razach mamy do czynienia z „metodami“. Nawet Steinhausen i Bandmann nie należą tu do wyjątków. Że jednak w każdej metodzie tkwi jakieś ziarno praw-



dy, więc też dodatnie strony metod tworzą materjał wielkiej wartości dla mechaniki fizjologicznej — i to należy stwierdzić z należytem uznaniem. Za to zupełnie jałową byłaby polemika z ujemnemi stronami metod, jak to w ostatnich czasach się zdarzało i nieraz z wielkiem zacietrzewieniem, gdyż teorja ruchów z konieczności musiała zająć się zagadnieniami, które przerastają jej siły. Teorja ruchowa powinna być niezależna od metod, powinna brać od nich impuls, ale sama powinna być bierna. Ażeby wytrwać na takiem stanowisku, potrzeba dużej dozy rezygnacji. Tylko w ten sposób możemy wybrnąć z atmosfery jałowych sporów i wypłynąć na szersze wody bez obawy narzucania innym własnej indywidualności, lub odwrotnie. Ten tylko bowiem, kto zna dobrze to, co normalne i typowe, potrafi należycie ocenić znaczenie odchyleń od normy i właściwie zrozumieć subjektywną wolność.

Najpierwszem obecnie zadaniem muzyków zawodowych jest zbieranie materjałów dla mechaniki fizjologicznej i jej badań doświadczalnych. Tu musimy iść drogą, wytkniętą przez fizjologję ruchową: od widomej zewnętrzności ku niewidzialnej wewnętrzności. Zacząć nam wypadnie od wykazania typu mechanizmu współczesnego fortepjanu, oraz celowości instrumentu, jako fizjologiczno-psychologicznego aparatu pomiarowego. Należy następnie zademonstrować główne typowe funkcje, gry dotyczące, biorąc dane z literatury fortepjanowej i pism metodycznych. Dla każdej z tych funkcji trzebaby zaczerpnąć z literatury odpowiednie przykłady poglądowe.

Następnie trzebaby zbadać na całym szeregu różnorodnych osobników, w jakim stopniu zależności od typowych czynności gry znajdują się ruchy typowe.

Ażeby ściśle badania doświadczalne wydały pomyślne rezultaty, trzeba, aby muzyk zawodowy przerobił uprzednio w sposób ogólny, bardziej intuicyjny cały materjał doświadczalny.

Że muzyk zawodowy sam nie jest w stanie zbudować całkowitej teorji gry fortepjanowej, o tem mówiono już nieraz. Technika fortepjanowa jest dziedziną, w której zejść się muszą łączne usiłowania muzyki, mechaniki fizjologicznej, psychologji i pedagogiki. O możliwości takiej wspólnej pracy przekonała nas najnowsza fizjologja ruchowa. Jeżeli kultura muzyczna, estetyka i pedagogika wiele na tem zyskać mogą, to bezpośredni interes w badaniu praktycznem ma fizjologja ruchowa i psychologja fizjologiczna. Albowiem jakiż rodzaj ruchu ludzkiego posiada więcej swobody, będąc jednocześnie związanym ze ściśle określonymi typami i odległościami, jakiż jest subtelniejszy, a zarazem dający możność rozwinięcia wielkiej siły, jaki jest prostszy, a zarazem mogący wznieść się do największej różnorodności i skomplikowania? Gdzie zachodzi ściślejszy związek między duchem a ciałem, między wolą a ruchem, zamiarem artystycznym a jego artystycznem ucieleśnieniem? I w jakim wypadku czynności ludzkich można lepiej, niż w grze fortepjanowej obserwować i badać wszystkie te stosunki i przejawy?

Otwierają się przed nami perspektywy wielce obiecujące. Ukazują nam się żyzne pola, godne starannej i gruntownej uprawy.

(D. c. n.)

KONCERTY.

W Filharmonji.

= W osobie Kalinnikowa, którego symfonję (pierwszą) dyr. Birnbaum włączył do programu koncertu w dniu 18/2, muzyka rosyjska straciła kompozytora utalentowanego, zgasłego, niestety, przedwcześnie (Kalinnikow zmarł na suchoty w r. 1900, licząc zaledwie lat 34). Pomimo to, pozostawił stosunkowo dość dużo dzieł (dwie symfonje, kantatę, suitę orkiestrową, dwa poematy symfoniczne, kwartet smyczkowy,



pieśni, utwory fortepjanowe i t. d.), z których symfonja zdobyła przedewszystkiem autorowi rozgłos i uznanie.

W istocie, w dziele tem, aczkolwiek młodzieńczem, wyczuwamy talent nieposledni, wyrażający się w szlachetnej, rozlewnej melodyjności, cechującej wielu kompozytorów rosyjskich, kroczących śladem Czajkowskiego. Pozatem symfonja odznacza się ładnem opracowaniem technicznem, zaś całość budzi sympatyczny oddźwięk w duszy słuchacza, pragnącego muzyki prawdziwej, t. j. stworzonej w porywie natchnienia, nie wymędrkowanej mozolnie.

Orkiestra nasza, pod artystyczną dyrekcją Zdzisława Birnbauma, b. pięknie traktowała kompozycję Kalinnikowa: widocznie symfonja podobała się wykonawcom, gdyż grali z prawdziwym zapałem.

Jako solista wystąpił nieznany nam jeszcze p. Egon Petri. który zaprezentował się jako pjanista pierwszorzędny. Artysta grał Rapsodję hiszpańską Liszta, piękny koncert (piąty) Saint-Saënsa, Francka (preludjum i fuga) i Chopina (nokturn i polonez). W utworach tych popisał się p. Petri olbrzymią techniką (przepyszne gamy, oktawy i t. d.), ładnym, dźwięcznym tonem i subtelną muzykalnością. Jedynie kompozycje Chopina, tak trudne, nieuchwytne zwłaszcza dla obcych, traktowane niezupełnie zgodnie z charakterem muzyki naszego genjalnego twórcy, osłabiły nieco wrażenie.

= Na koncercie w dniu 20/2 poznaliśmy młodego skrzypka, p. Ryszarda Burgina, ucznia prof. Auera, z którego znakomitej szkoły wyszedł już niejeden wirtuoz. Program artysty zapowiadał koncert Brahmsa i fantazję z op. „Carmen" w układzie Sarasate'go. W dziele Brahmsa potrafił p. Burgin zająć słuchaczy interpretacją poważną, zgodną z duchem i charakterem głębokiej muzyki niemieckiego mistrza, mając jednocześnie możność wykazania swych danych technicznych, gdyż wspaniały koncert, nie obliczony rozumie się na popis wirtuozowski, zawiera jednak wielkie trudności, wymagające od wykonawcy wszechstronnego opanowania instrumentu. Pod tym względem młody wirtuoz zaprezentował się również bardzo dodatnio, posiadając technikę ładnie rozwiniętą, której dowody złożył także w fantazji z „Carmen", niezbyt szczęśliwie może ułożonej, jednak efektownej i trudnej niezmiernie. Towarzyszyła soliście orkiestra z Zdzisławem Birnbaumem na czele, zaś do nadprogramowych dodatków utalentowana pjanistka i akompanjatorka, p. Helena Ostrzyńska.

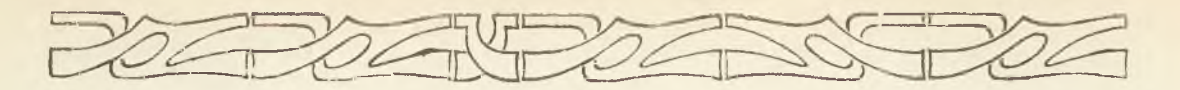
= Na VIII abonament. koncercie H. Opieńskiego usłyszeliśmy dwa nowe utwory autorów polskich. Poemat symfoniczny („Święty Gaj") Piotra Rytla świadczy pochlebnie o uzdolnieniu i umiejętności autora, który również w swych utworach poprzednich („Korsarz", „Sen Dantego") dał się poznać jako muzyk poważny i wykształcony. Nowa kompozycja zajmuje słuchacza interesującem opracowaniem i ładną inwencją melodyjną, nie zawsze jednak oryginalną, wolną od wpływów obcych Legenda na fortepjan z tow orkiestry Heleny Łopuskiej-Weleżyńskiej interesuje również umiejętnem opracowaniem i ładną treścią, jednak jest to raczej poemat symfoniczny, w którym fortepjan gra jedną z ról głównych, lecz nie najgłówniejszą. W całem zakończeniu naprzykład fortepjan jest użyty tylko dla spotęgowania brzmienia.

Partję fortepjanową w Legendzie odtworzyła autorka, która następnie odegrała kilka mniejszych własnych utworów, przyjętych z uznaniem, oraz preludjum i fantazję Chopina. Drugim solistą był p. Zdzisław Jahnke, młody skrzypek, który odegrał koncert Wieniawskiego i słynną Ciaconnę Bacha, wykazując miły ton i rozwiniętą technikę obok muzykalności nieprzeciętnej.

Wykonaniem utworów symfonicznych i akompanjamentami dyrygował Henryk Opieński.

= X-ty wielki abonament. koncert symfoniczny. Od pięknego poematu symfonicznego („Step") Zygmunta Noskowskiego rozpoczął się omawiany koncert, który, ze względu na zajmujący program i udział znakomitego pjanisty, Rudolfa Ganza, wzbudził duże zainteresowanie.

Artysta szwajcarski usprawiedliwił najzupełniej pochlebne bardzo wieści, które poprzedziły jego występ; jest w istocie pjanistą pierwszorzędnym, posiadającym w wysokim stopniu rozwinięte wszystkie niezbędne dla wirtuoza warunki, jak piękny bardzo, dźwięczny ton, olbrzymią biegłość i muzykalność wybitną, dzięki której gra p. R.



Ganza wywiera wrażenie jednolite, bez przewagi strony technicznej, tak często spotykanej w wykonaniu wirtuozów. Program słynnego pjanisty składał się z koncertu A-dur Liszta, kilku utworów solowych (Schumann, Brahms, Liszt) i symfonji na fortepjan i orkiestrę współczesnego kompozytora francuskiego, Wincentego d'Indy.

Kompozycja powyższa, oparta na melodjach francuskich górali, ujmuje ładną, wdzięczną treścią i nadzwyczaj subtelnem opracowaniem, cechującem zresztą zawsze jej autora. — Dyrygował z właściwą sobie umiejętnością Z. Birnbaum.

W sali Hermana i Grosmana.

= Dwie sonaty skrzypcowe (A-moll i F-dur) i szereg pieśni złożyły się na program koncertu kompozytorskiego Grzegorza Fitelberga. Sonata A-moll, op. 2, nagrodzona na konkursie imienia Paderewskiego pochodzi z najwcześniejszej doby twórczości autora, nie zawierając jeszcze cech charakterystycznych dzieł późniejszych; kontrastuje nawet z niemi, wyróżniając się jasnym, przystępnym stylem i piękną inwencją melodyjną, konserwatywną, jeśli można tak się wyrazić. Już w drugiej sonacie (op. 12) całość jest utrzymana w charakterze bardziej „postępowym", który w pieśniach (op. 22 i 23) dosięga swego apogeum. Mieliśmy więc do pewnego stopnia obraz rozwoju talentu kompozytorskiego autora w dziedzinie muzyki kameralnej i wokalnej.

Wykonawcami byli: p. Zofja Bernstein - Mayerowa, która odtworzyła partje fortepjanowe w sonatach, zwracając uwagę muzykalnością i techniką. Również świetny nasz skrzypek, p. Adam Andrzejowski, dał, jak zawsze, wykonanie wysoce artystyczne. Niepospolitego wirtuoza spotkał wypadek, któryby niejednego skrzypka przyprawił o katastrofę: podczas wykonania drugiej sonaty (w finale) pękła mu struna E, jednak, pomimo to, Andrzejowski dokończył z całym spokojem utworu na trzech strunach pozostałych bez najmniejszego wahania, bez cienia zakłopotania.

Interpretatorką pieśni (przy akompanjamencie autora) była wytworna pieśniarka, p. Adela Comte-Wilgocka, która raz jeszcze wykazała swoją niezwykłą muzykalność i umiejętność, tembardziej, iż pieśni Fitelberga są b. trudne dla wykonawcy.

A. Zabłocki.

Przegląd krytyki.

Obecny stan krytyki muzycznej u nas ilustruje w krótkich słowach „Kurjer Poranny" (Nr. z dnia 1/II r. b.): „...prasa warszawska jest znacznie zdyskredytowana przez ten odłam dziennikarstwa, gdzie w recenzjach oddawna zatracono godność osobistą, polegającą na uczciwem pisaniu prawdy. Reklama przesadna, kierująca się względami osobistemi, fantazją, aroganckiem „widzi mi się", komicznie płaska, bezmyślnie szumna, bezczelnie przecząca rzeczywistości, reklama bezceremonjalnie drwiąca sobie ze wszystkiego, rozpanoszyła się i stała się chorobą chroniczną. I krytyka, tą zarazą dotknięta, winna jest, że prasa wogóle straciła na zaufaniu..."

Nieco dalej: „...krytyka, oddawna budząca powszechną wesołość objawami megalomanji... czyni tak, jak każdy człowiek śmieszny, który własną i cudzą mierność już przestał wyczuwać..."

Gorzka, ale szczera prawda!

Na koncercie w Filharmonji Warsz. w dniu 25/II wykonano między innemi symfonję A-dur Adolfa Gużewskiego. Ten, kto nie był na koncercie, nie słyszał i nie zna powyższego dzieła, a chciałby się coś o niem dowiedzieć z przytoczonych poniżej dwuch recenzji, znajdzie się w kłopocie, któremu z członków areopagu ma zaufać. I tak, „Dzień" pisze:

„Prawdziwą ozdobą programu wczorajszego była Symfonja A-dur A. Gużewskiego. Oto muzyka płynna, może skomponowana bez dostatecznego uwzględnienia kontrastów (Allegro), lecz płynna. Nic się w niej nie rwie, — ani w melodji (tematach), ani w rytmach, ani w harmonji. Czuć w tem pogodę duszy, którą stać na



jasność myśli! A jednak chwilami (Andante) dusza ta urzewnia sobie, płacze, łka, jak gdyby małe morze tęsknoty odwiecznej na jej dnie się utaiło. Lecz to urzewnianie, ten płacz, to łkanie — to jeszcze śpiew, może zbyt jednostajny w rytmie i nastroju, ale bądźcobądź śpiew, objaw uczucia, wyraz duszy, nie zaś *modernistyczne* mędrkowanie nad środkami i zasobami wiedzy kontrapunktycznej. Zresztą, jeszcze chwila i porywa się Finał z całą energją rytmiki, z rozmachem temperamentu, z wyrazem wskroś namiętnym (temat II), z jakimś hymnem radosnym a potężnym, krzepiącym ducha, podniecającym do życia. Symfonja A-dur Guzewskiego, w blizkiem sąsiedztwie utworów jaskrawo barwnych, cierpko nastrojowych, przypominająca nieco dawniejsze litografje kolorowane, nie wywarła wczoraj wrażenia silniejszego. I nie dziwna. Na muzykę słodką, tkliwą czas minął, a na pogodną, jasną, szlachetną w nastroju jeszcze nie nadszedł."

Jakby w odpowiedzi na powyższe słowa, czytamy w „Nowej Gazecie":

„W programie figurowała jeszcze symfonja Adolfa Guzewskiego. Utwór to już znany (pisałem o nim w swoim czasie obszerniej), zresztą grany był bardzo niedawno, wolelibyśmy więc usłyszeć co innego, tembardziej, iż poza pomysłowem i umiejętnem opracowaniem, za co prawdopodobnie został na konkursie nagrodzony, nie wyróżnia się poważniejszemi zaletami."

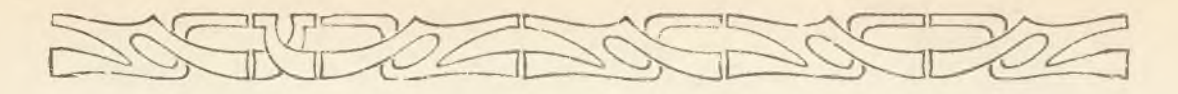
Dnia 28 lutego w salach Redutowych odbył się koncert pjanisty, p. Augusta Radwana, o którego grze informują nas dzienniki jak następuje:

„Nowa Gazeta": „...subtelna, poetyczna muzyka Chopina odpowiada najbardziej usposobieniu p. Radwana, w grze którego przeważają pierwiastki liryczne. Więc też cudne kompozycje naszego natchnionego pieśniarza, interpretowane z wytwornym wdziękiem, największe bodaj sprawiły wrażenie, jednając pjaniście żywe uznanie słuchaczy, zebranych, mówiąc nawiasem, w bardzo licznym komplecie. W pięknej sonacie Brahmsa najlepiej również wypadła część druga, utrzymana w spokojnym, marzycielskim nastroju. Pod względem technicznym zaprezentował się koncertant także dodatnio, zwrócił przytem powszechną uwagę ładnym, śpiewnym tonem."

Innego zdania jest „Kurjer Poranny": „...bohater wieczoru, pjanista, p. August Radwan, okazał się wirtuozem prawdziwie „salonowym", to jest takim, którym szczerze mogą zachwycsć się osoby bywające w salonach. Jako pjanista „salonowy", p. Radwan musi być wytworny i — jest nim rzeczywiście. Ma piękny giest, który zamienia w odpowiednie pasaże, gamy i biegniki, wodząc po klawiszach z fantazją prawdziwie wirtuozowską. Ale wytworność nie wymaga koniecznie dokładności. Jeżeli więc idealnej dokładności brak w grze p. Radwana, to wspominamy o tem jedynie z narowu recenzenta, którego zawsze coś korci, aby nudzić czytelników każdem spostrzeżeniem. Tak np. p. Radwan gubi często nuty po drodze, w polonezie Chopina zaś tak często, że wywołuje to z naszej strony protest nieśmiały, uprzejmy, ale — bardzo serdeczny. W rytmie kontury bywają w szczegółach niekiedy zatarte, w zamian za to p. Radwan dodaje niekiedy do Chopina szczegóły tam nieistniejące. Co do frazowania, to, mówiąc bez cienia ironji, bywa ono wcale wdzięczne, wielokrotnie jednak okazuje się tak indywidualnem, że trudno się z niem pogodzić; tak np. mazurki Chopina, wygrywane w rytmie tanecznym, tak idą pod nogi, że aż trudno usiedzieć; stąd płynie dziwna sprzeczność uczuć wesołych i smętnych zarazem. P. Radwan wykonał wczoraj fantazję organową i fugę Bacha, Sonatę f-moll Brahmsa i długi szereg utworów Chopina. Przez ten czas, oprócz wrazeń miłych, wynosiłem i takie dość liczne, w których nie zgadzałem się z wykonawcą; ale gdzież na świecie można spotkać zupełną zgodność zdań?... Gra p. Radwana jest trochę... niedokończona. Ale rzeczy niedokończone intrygują, co stanowi jeden więcej — „charme" — salonowy..."

* * *

O tem, na jakim u nas poziomie znajduje się kultura muzyczna na prowincji, wiadomo wszystkim bardzo dobrze. Różne są tego stanu powody, a jednym z nich — to brak w miastach prowincjonalnych ludzi kompetentnych, uprawnionych do publicznego w kwestjach muzycznych zabierania głosu w miejscowych organach prasy. A jeżeli nawet niekiedy prowincja posiada jednostkę poważniej muzycznie wykształconą i odpowiednią do wyrokowania w sprawach, wymagających głębszej



wiedzy muzycznej, to, niestety, jednostka taka, jako „niebezpieczna“, jest najczęściej ignorowana i zastępowana przez t. zw. „specjalistów od wszystkiego“. Że tak jest w istocie, świadczyć może przytoczony poniżej wyjątek z „krytyki“ pewnego pisma prowincjonalnego w Królestwie:

„Mamy dziś do zanotowania w naszej „Kronice“ fakt wzbogacenia miasta ważną nowością, od wielu lat pożądaną w życiu naszem estetyczno-kulturalnem i towarzyskiem, mianowicie zainaugurowaniem własnej **orkiestry amatorskiej, symfoniczno-kameralnej**.

„...mamy dziś z własnych żywiołów złożoną orkiestrę, prowadzoną **klasycznie**, która, jak zapewnia dyrektor p. X., jeżeli wytrwa w tym składzie czas nieco dłuższy, to po upływie roku będzie zdolna, przy dobrej woli, wykonywać **symfoniczne popisy** w Filharmonji warszawskiej, a Warszawa lubi i umie cenić niespodzianki tego rodzaju. Prawdziwą też ucztę artystyczną urządziła nam ta orkiestra nasza zeszłej niedzieli. Wykonanie dzieł **wyłącznie klasycznych: Moniuszki, Wagnera**, Haydna, **Noskowskiego, Cherubiniego** etc., przewyższyło wszelkie nasze oczekiwania, gdyż postawiło zespół naszych miejscowych talentów u wyżyn, przynoszących zaszczyt estetycznej kulturze grodu... lubo ze strony publiczności słyszeliśmy parę może słusznych uwag krytycznych, mianowicie, że utwory klasyczne powinny być przeplatane popularnemi w pięknym stylu, i powtóre, że **za mało jest w orkiestrze instrumentów dętych, potrzebnych** do wzmocnienia siły, oraz **do wydatniejszego cieniowania śpiewności melodji**, co przy zwiększeniu personelu da się stopniowo uzupełniać.

Koncert ten urozmaicony został pięknym śpiewem sopranistki opery warszawskiej p. X., uposażonej w bogatą skalę głosu, a bogactwo to i urok ekspresji podnosił prześliczny akompanjament na fortepjanie p. X., spokojny, **kanarkowy**...“ i t. d.

Risum teneatis!

Muzyka na prowincji.

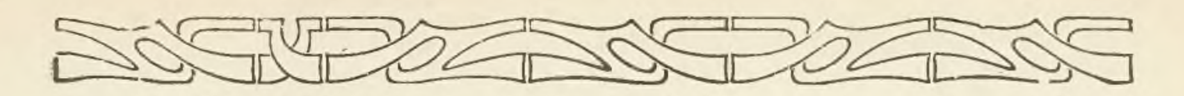
Piotrków. Tow. Muzyczne piotrkowskie w tym roku zupełnie inne sobie postawiło zadanie, aniżeli lat ubiegłych. Wieczornice, których główną atrakcję stanowiły tańce, zdają się już całkowicie należeć do przeszłości. Natomiast mamy co parę tygodni koncerty o charakterze poważnym. Dnia 25 stycznia usłyszeliśmy w wykonaniu miejscowej orkiestry amatorskiej dzieła tej miary, co cała 6-ta symfonja Haydna, uwertura z „Ifigenji“ Glucka, uwertura z „Halki“, oraz kilka drobniejszych utworów, a mianowicie: „Polonez elegijny“ Noskowskiego, „Pieśń wieczorną“ i „Piosnkę żołnierską“ Moniuszki i „Śmierć Azy“ Griega. Wykonanie tych dzieł było przeważnie bardzo dobre i przyznać należy, że orkiestra nasza robi stałe postępy.

W koncercie tym brała udział utalentowana śpiewaczka, p. Kamińska-Latoszyńska, entuzjastycznie przyjmowana przez publiczność. *S. Babicka.*

Dnia 12-go lutego znowu Tow. Muzyczne zorganizowało koncert z udziałem p. Adeli Comte-Wilgockiej, A. Andrzejowskiego, S. Kochańskiego i Lud. Ursteina. Kapitalnym numerem programu było trio Czajkowskiego. Nie trzeba nadmieniać, że wykonanie tego dzieła stało zupełnie na wysokości zadania; niezmiernie trudna partja fortepjanowa odegrana była artystycznie przez prof. Ursteina; dzielnie mu towarzyszyli pp.: Andrzejowski i Kochański. Ostatni zagrał solo kilka drobnych utworów, dobrze znanych, które jednak w oryginalnem oświetleniu temperamentu młodego artysty nabrały niezwykłej świeżości i plastyki. To samo daje się powiedzieć i o p. Andrzejowskim. Wytworna nasza pieśniarka, p. Comte-Wilgocka, odśpiewała między innemi „Polały się łzy“ Paderewskiego, ładne „Preludjum“ Opieńskiego, arję Glucka i dwie cudowne, wdzięczne francuskie bergeretty.

W koncercie brała udział nasza orkiestra amatorska. Niestety, obecność warszawskich gości nabawiła naszych amatorów niezwykłej tremy, na czem po części ucierpiało wykonanie. *A. K.*

Turniej śpiewaczy w Kaliszu. W celu rozniecenia umiłowania pieśni rodzimej i pobudzenia do pracy nad tą pieśnią,



komitet kaliskiego Towarzystwa muzycznego, uzyskawszy pozwolenie władzy, postanowił urządzić w d. 31 maja r. b., w pierwszy dzień Zielonych Świątek turniej śpiewaczy w Kaliszu.

Warunki następujące: 1) Do turnieju zaprasza się wszystkie polskie stowarzyszenia śpiewacze ziemi kaliskiej z prowincji i chór przy Stowarzyszeniu rzemieślników w Kaliszu. (Lutnia kaliska, jako organizatorka turnieju, oraz chóry kościelne, mające odrębny charakter uprawiania pieśni religijnych — do konkursu nie stają).

2) Każde Stowarzyszenie, biorące udział w turnieju, winno przesłać do zarządu kaliskiego Towarzystwa muzycznego piśmienną deklarację przed dniem 1 maja r. b.

3) Jako pieśń zadaną, każdy chór na turnieju wykonać winien polonez elegijny Noskowskiego „W starym dworku", a oprócz tego jeden utwór podług własnego wyboru.

4) Skład sądu stanowić będą wybitni muzycy i znawcy śpiewu, zaproszeni przez komitet kaliskiego Towarzystwa muzycznego.

5) Nagrody ustanowiono cztery: dwie na utwór zadany i dwie za utwór dowolnie wybrany.

Oprócz tego wszystkie Stowarzyszenia śpiewacze, po odbytym turnieju, mają wziąć udział we wspólnym koncercie, na którym, oprócz utworów, wykonanych na turnieju, odśpiewane będą wspólnemi siłami: polonez Maszyńskiego („Spiewak wita") i „Pieśń wojenna" Moniuszki („Czy w radzie, czy w zwadzie"...).

Z żałobnej karty.

W Moskwie zmarła **Józefa Narbutt Hryszkiewiczowa,** znana, zwłaszcza w Petersburgu i Moskwie, pjanistka polska. Zmarła była wychowanką konserwatorjum petersburskiego, które ukończyła w roku 1891 (jako uczennica van Arke'a) z odznaczeniem w postaci fortepjanu z fabryki Schrödera. Dalsze studja muzyczne uzupełniała pod kierunkiem Ant. Rubinsteina. Na estradzie najczęściej ukazywała się zespołach kameralnych, uprawiając od czasu do czasu i grę solową. Ostatnio ś. p. Hryszkiewiczowa pracowała na polu gimnastyki rytmicznej Dalcroze'a.

Światło dzienne ujrzała w r. 1869.

Nowości wydawnicze.

W handlu księgarskim ukazały się następujące nowe książki z dziedziny muzyki:*)

Botstiber Hugo: „Geschichte der Ouverture" (Breitkopf und Härtel, 1913).

Schunemann Georg: „Geschichte des Dirigierens" (Id. ibid.).

Gatard: „La Musique grégorienne" (Laurens, 1913).

Spaeth S. G.: „Milton's knowledge of music" (Princeton, The University Library, 1913).

Verdi: „Mostra storica del teatro italiano", nel Conservatorio G. Verdi di Milano (Milano, E. Bonetti, 1913).

Bonaventura: „Di un codice musicale mediceo" (Florence, Olschki 1913).

Bie Oskar: „Die Oper" (Berlin, S. Fischer, 1913).

Streatfeild R. A.: „Musiciens anglais contemporains". Traduction française de L. Pennequin (Paris, „Temps présent", 1913).

Adler G.: „Studien zur Musikwissenschaft", Beihefte der Denkmaeler in Oesterreich (Wien Artaria, 1913).

Lenormand René: „Etude sur l'harmonie moderne" (Paris, Monde Musical et Max Eschig, 1913).

Combarieu Jules: „Histoire de la musique" (Paris, A. Colin).

Robert P. L.: „Etudes sur Boieldieu, Chopin et Liszt" (Rouen, L. Gy, 1913).

Breitkopf und Haertel: „Das Musik-Buch" (Leipzig, Breitkopf, 1913).

Lamy F.: „Shakespeare et la musique".

Collet Henri: „Le Mysticisme musical espagnol au XVI siécle" (Paris, F. Alcan, 1913).

Borgex Louis: „Vincent d'Indy" (Paris, Durand, 1913).

Kiński G.: „Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente" (Köln, Heyer-Museum, 1913).

Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. Wydane przez Karola Stumfa.

Bekker Karol: „Beethoven", tłum. z niemieckiego na język rosyjski przez Angerta. (O dziele Bekkera zamieszczone już było sprawozdanie po ukazaniu się w druku oryginału).

Benedict Karol Zygmunt: Richard Wagner, sein Leben in Briefen.

Erläuterungen zu Franz Liszts Symphonien und symphonischen Dichtungen. Wydał Alfred Heuss.

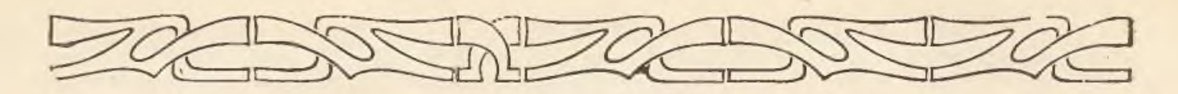
v. Höpflingen-de Lyro Irma: Renaissance der Gesang-und Sprechkunst.

Kastner Emerich: Bibliotheca Beethoveniana.

Kleemann Hans: Beiträge zur Ästhetik und Geschichte der Loeweschen Ballade.

Klocke Erich: Richard Wagners „Parsifal" an der Hand des Textbuches erklärt.

*) Książki już omawiane w „Przeglądzie", nie objęte są niniejszym wykazem.



Niemann Walter: Die Musik seit Richard Wagner.

Osterrieth Armin: Der sozialwirtschaftliche Gedanke in der Kunst.

Révész Geza: Zur Grundlegung der Tonpsychologie.

Schultz Detlef: Heilkraft des Gesanges. Mazdaznan-Harmonielehre.

Servières Georges: Emmanuel Chabrier.

Torrefranca Fausto: Giacomo Puccini e l'opera internazionale.

Poliński A.: „Moniuszko". Kijów — Warsz. Naklad Idzikowskiego. Str. 79. Cena k. 60.

Surzyński Mieczysław: Nowa szkoła chorału gregorjańskiego (Magister Choralis) ze słowem wstępnem ks. dra Józefa Surzyńskiego (Bibljoteka teoretyczna Warszawskiego Konserwatorjum Muzycznego). Cena k. 60.

Wielhorski Aleksander: „O muzyce rusińskiej". Kijów—Warszawa (1913). Naklad Idzikowskiego. Str. 16. Cena kop. 15.

Utwory przygotowane do druku.

P. Konstanty Paschalski przygotował do druku „Podręcznik do nauki gry na skrzypcach", zawierający cały szereg łatwych ćwiczeń i etiud melodyjnych we wszystkich pozycjach. Jak czytamy w przedmowie, celem podręcznika jest „usystematyzowanie ćwiczeń i etiud tak, żeby przystępnością swoją ułatwiały ułożenie lewej i prawej ręki, jak również, żeby ułatwiały zaznajamianie się z początkową techniką instrumentu". Jako podstawę do ułożenia lewej ręki autor zastosował akord a, f, d, h, wychodząc z tego założenia, że—jak czytamy w słowie wstępnem—„palce ustawione na podanych tonach zmuszają niejako dłoń i całą rękę do utrzymania jej w zupełnym spokoju". Zawarte w podręczniku ćwiczenia i etiudy wyróżniają się melodyjnością; włączenie do podręcznika pieśni swojskich należy nazwać dobrym pomysłem.

Praca p. Paschalskiego została przejrzana i przyjęta przez Radę Pedagogiczną Warsz. Instytutu Muzycznego.

KRONIKA.

= **Warszawa.** *Koncerty w salach Redutowych.* Dyrekcja teatrów rządowych ogłasza, że po gruntownem odrestaurowaniu i odświeżeniu sale Redutowe mogą być wynajmowane przez osoby prywatne na koncerty, rauty i t. p. Przytem dyrekcja podejmuje się urządzania koncertów w salach Redutowych z udziałem artystów teatrów rządowych.

Informacji co do wynajęcia sali udziela inspektor gmachów, w kwestjach zaś artystycznych należy się zwracać do dyrektora opery, p. S. Metaxiana.

W salach tych odbyło się już kilka koncertów, o poważnym charakterze. Dn. 5 b. m. w salach Redutowych daje wieczór słynny śpiewak rosyjski, Andrejew, zaś 7 b. m. gra pjanistka, hr. Morsztynówna.

— W sali Hermana i Grossmana odbyły się trzy odczyty o Wagnerze. Odczyty wygłosił z niezwykłem powodzeniem p. Cezary Jellenta. Czyniąc zadość licznym żądaniom melomanów, dyrekcja sali postanowiła konferencje p. Jellenty powtórzyć. Konferencje odbędą się w dniach 8, 11, 15 i 18 b. m.

= **Mistrz Paderewski** wypoczywa obecnie po chorobie w mieście kalifornijskiem Los Angelos. Na początku b. m. ma zamiar ruszyć w dalszą podróż, a jeden z pierwszych występów muzycznych da w San Francisco.

= **Lwów.** Dnia 15 ub. m. otwarto we Lwowie „Zakład historji muzyki c. k. Uniwersytetu lwowskiego", pozostający pod kierownictwem dra Adolfa Chybińskiego, docenta historji i teorji muzyki na lwowskiej wszechnicy. Podczas inauguracji odczytała słuchaczka uniw. i bibljotekarka Zakładu, p. Bronisława Wójcikówna, swą pracę p. t. „Tańce polskie Jana Fischera z roku 1702". Lwowski zakład jest trzecią tego rodzaju instytucją w Austrji (Wiedeń, Praga, Lwów).

— W końcu grudnia ub. roku tegoroczny sezon koncertowy we Lwowie doszedł prawdopodobnie do punktu kulminacyjnego. Odbyły się tu przedewszystkiem dwa koncerty wiedeńskiej orkiestry „Konzertvereinu" pod dyrekcją Weingartnera. Programy zawierały utwory Beethovena, Brahmsa, Wagnera, Berlioza, Weingartnera („Wesoła uwertura", którą bisowano). W koncertach brali udział: Burrian, Rüsche-Endorf i M. Lewicka. Do interesujących należały również dwa koncerty Orkiestry filharmonicznej z Pragi pod dyrekcją Wilhelma Zemanka. Na koncertach tych, obok utworów już znanych, wykonano po raz pierwszy we Lwowie „Scherzo fantastyczne" Suka i „Tatry" Nowaka. Do ciekawych należały także wieczory kwartetu brukselskiego, poświęcone Beethovenowi, oraz koncerty Ysaya, d'Alberta, Hubermana, Backhausa, H. Melcera, Aino Ackté i w. in.

= **Wiedeń.** Dr Adolf Chybiński i dr Zdzisław Jachimecki zostali zamianowani czynnymi członkami wiedeńskiej komisji, wydającej z ramienia ministerjum oświaty „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich".

— D. 9—11 maja odbędzie się 7-ma z kolei uroczystość muzyczna ku czci Bacha, organizowana przez Nowe stowarzyszenie im. Bacha.

= **Wwóz instrumentów muzycznych z Niemiec do Rosji.** Według czasopisma „Zeitschrift für Instrumentenbau" w roku 1912 przewieziono z Niemiec do Rosji instrumentów muzycznych za 3,600,000 rubli, czyli niewiele więcej, jak w roku poprzednim. Do sumy powyższej włączono nietylko gotowe instrumenty muzyczne, ale i składowe części tychże, jak również gramofony i płyty. Fortepjany i pjanina, w liczbie 4,562 szt., stanowią połowę tej sumy; klawjatury, mechaniki i młoteczki 435,000 rubli, gramofony 540,000 rb., harmonijki ustne około 300,000 rubli. Inne instrumenty, mianowicie smyczkowe, dęte, perkusyjne, fisharmonje i instrumenty automatyczne, jak pjanole i t. p. — wykazują znacznie mniejsze cyfry. Należy dodać, że sumy wskazują wartość instrumentów bez cła.

= **W medjolańskiej „La Scali"** wystawiono nową operę Mascagniego „Parisina".

= **Teresa Carreno,** występująca dotąd publicznie pjanistka, rozpoczęła 60 rok życia.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 206-07